

Walter Bruno Berg

## Roberto Arlt ¿autor de un teatro de la crueldad?

“De igual modo que la alquimia es, mediante sus símbolos, como el Doble espiritual de una operación que no tiene eficacia más que en el plano de la materia real, el teatro debe también ser considerado como el Doble, no de esa realidad cotidiana y directa, de la que ha ido reduciéndose poco a poco a no representar más que la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y típica en la que los principios, como los delfines tras de asomar la cabeza, se apresuran a hundirse de nuevo en la obscuridad de las aguas” (Artaud, “El teatro alquímico”, 1932).

### 1. Arlt innovador

Roberto Arlt pasa por un innovador de primera fila, tanto en el terreno de la novela como en el del teatro. Es conocida la famosa autoafirmación en el prólogo de *Los lanzallamas* de 1931:

“El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y ‘que los eunucos bufen’.  
El porvenir es triunfalmente nuestro. [...] Y que el futuro diga” (Arlt 1978: 190).

La crítica ha tratado de determinar los rasgos innovadores de su arte dramático al contraponerlo al teatro popular —llamado “nacional” o “criollo”— de los saineteros, pero también al teatro de cepa tradicionalista representado en Buenos Aires, a comienzos del siglo, por la compañía de los españoles María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza (Arlt 1997: 42). Un dato decisivo es, por eso, la colaboración de Roberto Arlt, a partir de 1931, con el *Teatro del Pueblo* dirigido por el “boedista” Leónidas Barletta. De este último sería la siguiente frase: “Ir al teatro aquí, en Buenos Aires, no es una fiesta del espíritu, como cualquier ejercicio intelectual; es, cuando mucho, una fiesta de los bajos instintos” (citada por María Teresa Bordón en Arlt 1997: 42). Pues bien, es cierto que la expre-

sión “fiesta de los bajos instintos” se refiere, ante todo, a un teatro criollo venido a menos, víctima de su propio éxito, un teatro que se ha vuelto rutinario, codificado, en fin, fácil, tal como lo pintan algunos versos de uno de sus autores más destacados, Alberto Vacarezza:

“un patio de conventillo,  
un italiano encargao,  
un yoyega retobao,  
una percanta, un vivillo,  
dos malevos de cuchillo,  
un chamuyo, una pasión,  
choque, celos, discusión,  
desafío, puñalada,  
aspamento, disparada,  
auxilio, cana... telón.”

(Citado por Bordón en Arlt 1997: 41)

Un teatro que se reduce a esos rasgos —rasgos de estandarización y, asimismo, de comercialización<sup>1</sup>—, es a esto a lo que Barletta llama “una fiesta de los bajos instintos”. Superarlo exige la postulación de un nuevo teatro, y a esta tarea se dedicará Roberto Arlt durante diez años a partir de 1931. ¿En qué consiste este teatro *nuevo*? ¿Cuáles son sus rasgos específicos? ¿Cuál es el programa estético que este teatro está realizando? He aquí las preguntas básicas que vamos a discutir a continuación.

Digamos por de pronto que la respuesta no va a ser fácil ni homogénea. No será homogénea —en primer lugar—, porque la escritura teatral de Arlt está lejos de serlo. No cabe duda de que Arlt está “aplicando” —al igual que en su narrativa— varios esquemas estéticos al mismo tiempo. Además, desarrolla y determina —experimentalmente podríamos decir—, a través y por medio del proceso mismo de la creación, las condiciones tanto teóricas como prácticas de su escritura. No obstante estos rasgos desconcertantes, hay todo un conjunto de elementos que se repiten y que, por eso, hacen reconocible una estructura dominante. Es esta estructura la que va a ser el objeto principal del presente análisis. Ahora bien, la hipótesis que aquí se propone destaca que se trata de una estruc-

<sup>1</sup> “Por lo que se refiere a la creación teatral nacional, el final de la década del veinte está signado, en el área metropolitana, por las estribaciones de la parábola del grotesco, criollo y por la exasperación comercial de las manifestaciones adocenadas del género. Esta furiosa comercialización correspondía, obviamente, a la expansión acelerada del mercado teatral y dio, por lo que se refiere al nivel formal de las obras de consumo, resultados de escaso valor” (Crisafio 1984: 95).

tura que tiene rasgos en común con el *Teatro de la crueldad*, vale decir, con la dramaturgia nueva concebida en 1932 por el autor francés Antonin Artaud. Dejo en claro, eso sí, que mi intención se limita a presentar nada más que “homologías” estructurales entre las propuestas de Artaud y la dramaturgia de Arlt.<sup>2</sup>

## 2. Antonin Artaud: *Le théâtre de la cruauté*

Pese a las interpretaciones divergentes, no cabe la menor duda sobre la importancia sobresaliente del dramaturgo francés para la historia del teatro en el siglo XX. A él se debe la revisión fundamental de las relaciones entre texto (verbal) y representación (teatral), característica del teatro moderno. A él se debe, además, una nueva valorización de los mitos, no sólo para el teatro en especial, sino para la cultura en el sentido amplio de la palabra. En efecto, Artaud es uno de los críticos más vehementes de la cultura llamada “occidental” cuyos límites trata de traspasar, justamente, mediante la técnica de un *teatro de la crueldad* entendido como *teatro total*. Finalmente, Artaud también ha *vivido* y actuado (como actor) lo que ha escrito: en 1936, en búsqueda de experiencias culturales alternativas, se embarca a México; en 1937 vuelve, mentalmente trastornado; sigue viviendo hasta 1946 la vida marginal de alguien que la sociedad ha decidido considerar como un alienado.

No voy a entrar en el laberinto de las controversias que ha despertado la interpretación de la obra de Artaud. Con razón Helga Finter, al referirse al “teatro de la crueldad”, habla de una *utopía* (véase Finter 1990: 113-114). En efecto, se trata de una utopía, primero porque el mismo Artaud, debido a su enfermedad, tuvo sólo escasamente la oportunidad de concretizar escénicamente su concepción de un nuevo teatro. La verdadera razón del status utópico del modelo es, empero, inherente a la concepción misma del “teatro de la crueldad”. Consiste en la pretensión de traspasar, efectivamente, los límites de la “representación”, o sea, los lí-

---

<sup>2</sup> Las acertadas sugerencias de los autores de la *Enciclopedia de la literatura Argentina* concernientes a la modernidad del teatro de Roberto Arlt van en la misma línea: “En momentos en que el realismo y el naturalismo eran aún constantes del teatro nacional, en el tiempo en que llegaba de Europa el teatro psicológico, Arlt intuye, a partir del expresionismo, el teatro como ceremonia, como acto poético, como exasperada metáfora de la realidad. Se acerca al ‘teatro de la crueldad’, incluye el absurdo, valoriza la expresión corporal tanto como el texto. En esto también se muestra como precursor, como un hombre vitalmente integrado en las vicisitudes de su época, capaz de registrar los cambios que se operaban en el mundo y, desde luego, también en la estética” (Orgambide / Yahni 1970: 51).

mites de la *ficción* escénica, para transformarla en una experiencia de vida *real*. Es en ese paso de la ficción a la realidad —sus diferentes variantes, sobresaltos y asombros— en lo que consiste la verdadera “crueldad” de ese teatro. Su fin no consiste, pues, en la *representación* escénica de la crueldad (en tanto que fenómeno semiótico-social),<sup>3</sup> sino en la provocación y producción de *sensaciones auténticas* de “crueldad” en el espectador.<sup>4</sup>

### 3. Artaud y Arlt

Antes de continuar es necesario abrir un pequeño paréntesis y preguntarse si, aparte de meras homologías estructurales, existe una influencia directa entre los dos escritores. Es cierto que en el momento en que se escribieron las dos piezas que vamos a comentar a continuación —*Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*—, es decir, en 1936, Antonin Artaud sí era conocido en Buenos Aires. En 1932 había publicado un ensayo en la revista *Sur* con el título “El teatro alquímico”.<sup>5</sup> Un párrafo del mismo se cita como epígrafe de este trabajo. Es de suponer, pues, que Arlt conoció el texto. Al compararse un pasaje de *El fabricante de fantasmas* con el comienzo del artículo de Artaud, la hipótesis, en efecto, casi se transforma en certeza. Veamos por de pronto el texto del dramaturgo francés:

---

<sup>3</sup> El análisis de *Saverio el cruel* de Gerardo Luzuriaga se queda, en efecto, a este nivel: “Podría argüirse que el mantequero hace efectiva su capacidad de crueldad solamente cuando vive la máscara de otro nivel social, el que dispone de los medios y oportunidades: la clase alta. Es fácil imaginar, no obstante, a Saverio viviendo la máscara de un torturador mal remunerado, si tal hubiera sido el rol ofrecido por los jóvenes estancieros. Porque con lo que se identifica Saverio es con la máscara de la crueldad. Arlt nos dice entonces que la crueldad es esencial a la condición humana. Esta visión, por lo demás, se compagina con la de casi toda la obra arltiana, tanto dramática como novelística. El dramaturgo no se limita en *Saverio el cruel* a revelar el rostro cruel del ser humano, sino que también denuncia dos encarnaciones específicas de la crueldad, a saber, el despotismo y el armamentismo” (Luzuriaga 1978: 99). Véase también el estudio de Laura Rosana Scarano (1988: 200) donde se critica la tesis de Luzuriaga.

<sup>4</sup> Según Pavis (1980: 412) el concepto de “*théâtre de la cruauté*” se refiere a “un objet de représentation faisant subir au spectateur un traitement émotif de choc, de façon à le libérer de l’emprise de la pensée discursive et logique pour retrouver un vécu immédiat dans une nouvelle catharsis et une expérience esthétique et éthique originale”.

<sup>5</sup> En francés: “Le théâtre alchimique”. Es el poeta Jules Supervielle quien pide a Artaud el artículo para *Sur*. Una primera versión del texto Artaud se la manda a Supervielle en forma de carta. En otra carta, dirigida a Jean Paulhan, Artaud revela algunos detalles del proceso de la redacción: “Si vous voyez J. Supervielle dites-lui qu’il ne désespère pas au sujet de son article. Je suis en train de le faire, mais je le réécris sans cesse, comme pour tout ce que je fais. Il me faut du temps et des épreuves larvées innombrables avant de trouver ma forme” (Artaud 1964: 232).

“Hay entre el principio del teatro y el de la alquimia una misteriosa identidad de esencia. Obedece ello a que, como la alquimia, el teatro, cuando se le considera en su principio y subterráneamente, aparece ligado a un cierto número de bases que son las mismas para todas las artes, y que tienen por finalidad, en el terreno espiritual e imaginario, el logro de una eficacia análoga a la que permite, en el terreno físico, fabricar *realmente* oro. Pero existe, además, entre el teatro y la alquimia una semejanza más preclara y que nos lleva metafísicamente mucho más lejos: la de que el teatro y la alquimia son *artes* virtuales, por decirlo así, y que no encierran en sí mismas ni sus fines ni su realidad.

De igual modo que la alquimia es, mediante sus símbolos, como el Doble espiritual de una operación que no tiene eficacia más que en el plano de la materia real, el teatro debe también ser considerado como el Doble, no de esa realidad cotidiana y directa, de la que ha ido reduciéndose poco a poco a no representar más que la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y típica en la que los principios, como los delfines tras de asomar la cabeza, se apresuran a hundirse de nuevo en la obscuridad de las aguas” (Artaud 1932: 179).<sup>6</sup>

Según Artaud, la afinidad entre el teatro y la alquimia se sitúa en dos planos. Lo que importa en el primer plano es un rasgo común no sólo al teatro y a la alquimia, sino también a “todas las artes”, a saber, la capacidad de “fabricar *realmente* oro”. La única diferencia consiste en que se trata, en el caso de la alquimia, de oro “físico”, mientras que lo que se “fabrica” en el teatro, es oro “espiritual”. En el segundo plano, sin embargo, ya no hay sólo analogía, sino una “misteriosa identidad de esencia”. La identidad entre ambas artes estriba en que las dos son “artes virtuales”. En flagrante contradicción con la frase precedente, Artaud pretende aho-

---

<sup>6</sup> He aquí el original del texto tal como se publicó más tarde en la colección *Le théâtre et son double* en la versión de 1938: “Le Théâtre Alchimique”. Il y a entre le principe du théâtre et celui de l’alchimie une mystérieuse identité d’essence. C’est que le théâtre comme l’alchimie est, quand on le considère dans son principe et souterrainement, attaché à un certain nombre de bases, qui sont les mêmes pour tous les arts, et qui visent dans le domaine spirituel et imaginaire à une efficacité analogue à celle qui, dans le domaine physique, permet de faire *réellement* de l’or. Mais il y a encore entre le théâtre et l’alchimie une ressemblance plus haute, et qui mène métaphysiquement beaucoup plus loin. C’est que l’alchimie comme le théâtre sont des *arts* pour ainsi dire virtuels, et qui ne portent pas plus leur fin que leur réalité en eux-mêmes. Là où l’alchimie, par ses symboles, est comme le Double spirituel d’une opération qui n’a d’efficacité que sur le plan de la matière réelle, le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s’est peu à peu réduit à n’être que l’inerte copie, aussi vaine qu’edulcorée, mais d’une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s’empresment de rentrer dans l’obscurité des eaux” (Artaud 1964: 71-72).

ra que el oro que fabrican los alquimistas sólo es virtual (en vez de ser “real”), de la misma manera como el oro espiritual que producen los dramaturgos no constituye una realidad “real”, sino una realidad virtual. ¿Qué se entiende aquí por “virtualidad”? Es evidente que Artaud se refiere al problema de la mimesis. Un teatro que sólo fuera “el Doble”, o sea, una “copia inerte [...] de esa realidad cotidiana y directa” a la que se refiere el realismo, equivaldría a esa ciencia mentirosa y engañadora que pretende “fabricar *realmente* oro”, es decir, una *falsa* alquimia. Pero “todos los alquimistas verdaderos saben que el símbolo alquímico es un miraje [sic] de igual manera que el teatro es un miraje”<sup>7</sup> (Artaud 1932: 180). Este miraje, o sea, este “plano puramente supuesto e ilusorio en el que evolucionan” tanto “los personajes, los objetos y las imágenes” del teatro como “los símbolos de la alquimia” resulta ser, para el hombre, una “realidad peligrosa”, subterránea, “inhumana”.

“Apenas si en esa realidad [en esa realidad *de fantasmas*, podemos añadir] queda todavía la cabeza del hombre, y algo así como una cabeza absolutamente descarnada, maleable y orgánica, que conservara exactamente la materia formal indispensable para que los principios pudieran desarrollar en ella sus consecuencias en términos sensibles y acabados” (Artaud 1932: 180).<sup>8</sup>

Pasemos ahora a Arlt. Al suponerse que el dramaturgo bonaerense conocía el texto de Artaud, resulta imposible que no haya sido impresionado por la lectura. Sin lugar a dudas el texto le habría parecido un manifiesto de lo que él mismo estaba desarrollando intuitivamente, desde hacía poco, en el ámbito del teatro llamado “independiente” (véase Crisafio 1984). Desde ese ángulo, *El fabricante de fantasmas*, escrito en 1936, no es sino la culminación de un largo proceso de recepción que, sin embargo, no tiene nada de imitativo sino que se presenta como una verdadera *transposición*.<sup>9</sup> Escuchemos, al respecto, el monólogo del dramaturgo ficcional Pedro en *El fabricante de fantasmas* al dirigirse a los “fantasmas” de

<sup>7</sup> “Tous les vrais alchimistes savent que le symbole alchimique est un mirage comme le théâtre est un mirage” (Artaud 1964: 73).

<sup>8</sup> “Et c’est à peine si de l’homme il pourrait encore rester la tête, et une sorte de tête absolument dénudée, malléable et organique, où il demeurerait juste assez de matière formelle pour que les principes y puissent déployer leurs conséquences d’une manière sensible et achevée” (Artaud 1964: 72).

<sup>9</sup> Me refiero al concepto tal como se lo explica en el interesantísimo ensayo de Oscar Steimberg *Semiótica de los medios masivos* (véase Steimberg 1998).

Martina y del Sustituto (acto primero, escena VI). Ya no nos sorprende que Pedro haga también referencia a la metáfora de la alquimia:

“Fantasmas modelados por mi mente, escúchenme: Necesito que expresen un amor ardiente e inverosímil, con palabras que jamás seres humanos utilizan en la comunicación de sus deseos. Yo no creo en la eficacia de esos ramilletes de doradas mentiras, pero la gente que acude a los teatros va en busca de lo que no existe en sus vidas. Podría decirse que las mentiras son para ellos las puertas de oro que se abren a un país encantado. Nosotros, autores, no nos podemos formar ni la más remota idea acerca de la arbitraria estructura de aquellos países de ensueño, en los que se mueve la imaginación del público. Como los alquimistas, jugamos con fuerzas naturales cuyos efectos parecen mágicos, pues unas veces la muchedumbre aplaude y otras bosteza” (Arlt 1991, III: 341).

No queremos anticipar nuestro propio análisis. Por eso, nos contentaremos con unos breves comentarios. Digamos por de pronto que no estamos de acuerdo con la interpretación de David P. Russi (1990: 73), según la cual “Pedro is for Arlt precisely the paradigm that shows us how *not* to make theatre, because he does not respect his public [...]”. Sin ser exactamente el portavoz de las ideas estéticas del autor, Pedro recurre a un aspecto decisivo de aquéllas, a saber, la búsqueda de una expresión teatral nueva, opuesta al mimetismo tradicional que se denuncia aquí —igual que en la estética de Brecht y de Artaud— como *ilusionismo*. El teatro verosímil equivale, pues, a las “*doradas mentiras*” que la gente busca en el teatro para escaparse del trajín de la vida ordinaria. En la medida en que los autores se someten a esa demanda del público, o sea, que aceptan ese rol de fabricantes de mentiras, ellos se comportan como alquimistas mentirosos, pues abren al público “las puertas de *oro* [...] a un país encantado.” Ahora bien, parece que Arlt —a la par que Artaud— intenta revalorizar el concepto de alquimia. No cabe duda de que para Arlt también, el dramaturgo —real o ficcional, no importa demasiado— es un “alquimista”. En este sentido es también un *fabricante de fantasmas*. A diferencia de Artaud, sin embargo, Arlt no parece suponer una “identidad de esencia” entre ambos: “Como los alquimistas, jugamos con fuerzas naturales cuyos efectos parecen mágicos, pues unas veces la muchedumbre aplaude y otras bosteza.” La fórmula —aunque su carácter de paráfrasis del texto de Artaud me parece evidente— también puede leerse como un intento de desmitificación de este último: mientras en Artaud, la “magia” del alquimista-dramaturgo se refiere a los estratos oscuros, “inhumanos”, apenas admitidos, que constituyen la esencia de la realidad “humana” y social, en Arlt el concepto de magia sólo parece referirse al carácter arbi-

trario del éxito que las obras teatrales suelen obtener ante las reacciones fundamentalmente imprevisibles y caprichosas del estimado público.

#### 4. *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*

Veamos ahora las piezas mismas. Vamos a ocuparnos principalmente de dos obras de Arlt: *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*, escritas y puestas en escena en el año 1936, inmediatamente después del regreso del autor de su estancia como corresponsal periodístico en España. Puesto que el teatro de Arlt es poco conocido, me permito hacer previamente un resumen más bien detallado de las piezas. Al mismo tiempo, sin embargo, los resúmenes me sirven ya también para el análisis.

Ambas obras llevan una indicación genérica. *Saverio el cruel* es designada como “comedia dramática”; *El fabricante de fantasmas* simplemente como “drama”. Al modo clásico, ambas obras se dividen en tres actos. *El fabricante*, que es la pieza más larga, se divide además en “seis cuadros”. Los actos en el primer caso y los cuadros en el segundo son subdivididos, a su vez, en “escenas”. Echemos, por de pronto, una breve mirada al contenido.

Para caracterizar el contenido de *Saverio el cruel*, se puede decir que corresponde a la puesta en escena de una “farsa”: un grupo de jóvenes entre 20 y 30 años —la mayoría hermanos y hermanas de una sola familia— decide tomarle el pelo a un joven comerciante que regularmente viene a casa a vender manteca. Parece que Saverio —así se llama el “mantequero”— jamás en su vida ha pensado en otra cosa que en el producto que vende, la *manteca*. A ese mentecato, pues, Juan y Susana, los dos maquinadores de la intriga, deciden jugarle una mala partida. El plan es el siguiente: Susana invita a Saverio a venir a casa prometiéndole un negocio importante. Cuando viene Saverio, el resto de la familia ya está esperándolo y le comunica que la anfitriona no puede atenderlo porque ha “enloquecido”. Se cree una reina desterrada por un “coronel usurpador”. La única manera de curarla consiste en aceptar las reglas del juego, o sea, adentrarse plenamente en el mundo de la locura de Susana y cometer el “coronelicidio”, en palabras más crudas: “cortarle la cabeza al Coronel” (Arlt 1991, III: 65, 69, 86, 74 y 75 respectivamente). Quien le corte la cabeza será Juan, mientras Saverio es invitado a representar el papel del Coronel. Para convencerle de que, al hacerlo, no corre ningún riesgo, se le comunican todos los detalles de la farsa. Por ejemplo, en cuanto a la cabeza cortada, Pedro le promete procurarse una “en la morgue de algún hospital” (ibíd.: 76). En fin, Saverio se deja persuadir. En el segundo ac-



to, se puede constatar que no sólo acepta su rol, sino que aun lo asume hasta las últimas consecuencias: se hace amueblar la pieza con una guillotina. Cuando, más tarde, el tirano se encuentra con Susana, los dos se mantienen firmes en sus respectivos roles. En la última escena, sin embargo, ocurre la peripecia: Saverio el cruel, en un momento dado, se muestra insensible a las tiradas de la reina y vuelve a transformarse en Saverio el mantequero. Es que Julia, la hermana de Susana, le había informado de que todo era una “burla”. Susana, por su parte, también se sale de su papel. Se declara enamorada de Saverio. Le explica que la intriga la había tramado para acercarse a él, o sea, para “conocer al hombre capaz de vivir un gran sueño”. Incrédulo, Saverio la rechaza: “¿Qué farsa es la tuya?” (Arlt 1991, III: 100, 102 y 104 respectivamente). Sorpresivamente, Susana saca un revólver y le pega un tiro.

Veamos ahora la segunda pieza. Su título —*El fabricante de fantasmas*— alude al protagonista Pedro, que es autor de teatro. En el centro de la pieza están las relaciones conflictivas entre Pedro y Eloísa, su mujer, y Martina, una amiga. Pedro vive una profunda crisis, tanto profesional como privada. Él mismo establece una relación entre las dos esferas al preguntarle a su mujer explícitamente, si ella sigue firme en su resolución de no entregarse a él hasta que no consiga empleo (cf. Arlt 1991, III: 340). Al final del cuadro primero, Eloísa, montada en una silla para arreglar una cortina, cae de la ventana. Quien la precipita al vacío es su propio marido. La acción que sigue consiste en una permanente alteración entre diferentes planos de realidad: uno que denominamos —por falta de mejor nombre— “real”; otro que es conveniente llamar, *grosso modo*, “onírico”, y un tercero que es el “teatral”.

Se empieza con una larga escena que pertenece, evidentemente, al plano onírico: Pedro está en presencia de un personaje cáustico que se llama “Conciencia”. A continuación se pasa brevemente al plano real: Pedro se encuentra en un calabozo; está en prisión preventiva. Al parecer, el juicio que lo esperaba ha sido pronunciado en su favor porque después, a principio del acto segundo, se nos dice que Pedro está en libertad; se ha casado con Martina y acaba de escribir una obra de teatro cuyo tema no es sino su propia historia. En efecto, la pieza trata de un hombre que ha matado a su mujer. Sin embargo, estamos en el plano “real”: Martina cree en la inocencia de su marido; la representación teatral, por el contrario, pasa por “ficción”. Sigue la acción —en el plano real, se entiende— con la llegada a casa de Pedro y de Martina del juez de instrucción. Es el mismo que había formulado la acusación contra Pedro. Acaba de ver la obra. Ahora viene para felicitar al autor por el éxito de la

pieza, pero también para insinuar que sigue considerándolo como el asesino. Aunque —a diferencia de lo que ocurría al comienzo de la pieza— Pedro es ahora un autor de teatro reconocido, parece que su estado de ánimo no ha cambiado. Es un hombre profundamente infeliz. Para escaparse de sí mismo, sale de viaje durante largos meses y años. Como se desprende de una conversación entre Martina y Pedro, el Pedro “real” no tiene conciencia de culpa. Desde su perspectiva, la muerte de Eloísa fue un “espantoso accidente” (Arlt 1991, III: 365).

El segundo acto concluye con una violenta escena que se sitúa, a su vez, en el plano onírico. Pedro recibe la visita de cinco individuos tan siniestros como grotescos: un jorobado, una prostituta, una ciega, un verdugo y una coja. Se consideran, dice el jorobado, como “los legítimos frutos de su sangre” o, según el verdugo, como “hijos de sus crímenes”. Horrorizado, Pedro comienza a preguntarse si “es posible que yo sea el fabricante de estos monstruos” (Arlt 1991, III: 367 y 368). En la escena siguiente, el fantasma de la muerta Eloísa se suma a ellos y apoya, claro está, la tesis del asesinato. No cabe duda, pues, que los planos comienzan a mezclarse, irremediablemente. Por eso, la continuación del viaje, a comienzos del acto tercero, no es una vuelta a la realidad sino al mundo de los sueños, más bien dicho, de las pesadillas: Pedro, que está en Europa participando en una fiesta de carnaval, se encuentra con una mujer atractiva. Cuando la “Desconocida” levanta el antifaz, reconoce, una vez más, a Eloísa, su primera mujer. Ella está acompañada por un personaje disfrazado de “faraón”. Lleva dos máscaras, una de “juez” y otra de “jorobado”. A consecuencia de esta potenciación de los fantasmas —por así decirlo—, el Pedro “real” cae enfermo. Es tratado, a principio del cuadro segundo, por Martina y un médico. Pero al contrario de la teoría psicoanalítica, la función de la enfermedad, en este caso, no es la de un escape, sino la de llevar al colmo la perturbación mental del protagonista: tan pronto como el médico se ha marchado, los fantasmas vuelven a aparecer e intensifican su juego cruel con el que siguen llamando su padre. Al final de la farsa, el Verdugo abre la ventana. Sobreviene una transformación total de la escena. El enfermo se encuentra en “una como titánica caverna tallada en piedra” donde tres ancianas le muestran “el cuerpo de una mujer ensangrentada” (Arlt 1991, III: 388). Después, la escena se transforma otra vez en la sala donde se encuentra la cama del enfermo. Los fantasmas, ahora, lo obligan a levantarse de la cama y abrir la ventana. Pedro “[d]a un salto hacia el vacío”. Con el grito “¡No puede ser! Martina se desvanece” (Arlt 1991: 390).

## 5. La “crueldad” del teatro de Arlt

Habíamos preguntado: ¿Cuál es el carácter innovador del teatro de Arlt? La hipótesis formulada al principio consistía en rastrear “homologías” entre las propuestas de Antonin Artaud concernientes a la utopía de un teatro de la crueldad y la dramaturgia de Arlt. ¿En qué medida, pues —al considerar los resultados de la lectura que precede—, el de Arlt es un “teatro de la crueldad” (o sea, “teatro alquímico”, lo que significa, en este caso, lo mismo)? Pues bien, los elementos de “crueldad” que nos interesan se sitúan sobre todo en dos niveles: uno temático, otro “dramático”.

### 5.1 Nivel temático

Es evidente que la crueldad en sí no existe. Sacar una muela no es un acto cruel aunque, a veces, la operación duela mucho. No es cruel porque medicinalmente es aconsejable. En cambio, llamamos crueldad a todo acto de violencia que carece de tal discurso justificativo. Hablar de crueldad supone, entonces, siempre referirse —sea afirmativa, sea negativamente— a una especie de juicio moral, vale decir, a una escala de valores. Así, para el público del siglo XVII, pese a los innumerables muertos del teatro de Calderón o de Racine, la crueldad, en el fondo, no existía, porque, aun cuando se invoca explícitamente un destino “cruel” e inescrutable, esta invocación —frecuente en los dramas de honor— forma parte del sistema. Es una manera de absolver, en última instancia, la crueldad, o sea, de integrarla sofisticadamente en este discurso que se denomina en teología “teodicea”. En cambio, Ramón del Valle-Inclán, al referirse en el “prólogo” de *Los cuernos de Don Friolera* al “honor calderoniano”, sí habla inequívocamente de “la crueldad y el dogmatismo del drama español que solamente se encuentra en la Biblia” (Valle-Inclán 1977: 75).

Vale la pena detenerse un momento en Valle-Inclán, cuya estética —la estética de los “esperpentos” creada en los años 20— también anticipa, a su manera, la utopía de un teatro de la crueldad. Pues, bien, el teatro de Calderón —para Valle-Inclán— es cruel porque el uso que hace de los conceptos que defiende —honor, patria y religión, por ejemplo— es “dogmático”, es decir, que se basa en un sistema de valores, que, para el autor de los esperpentos, es tan arbitrario como ficticio. Esta constatación, sin embargo, no es privativa del teatro calderoniano, sino que puede extenderse a la cultura en general: no hay cultura que no sea “dogmática” —y, por ende, “cruel”, porque no hay cultura que no fun-

cione sobre la base de un sistema de valores previamente aceptado.<sup>10</sup> Hay, pues, una especie de nihilismo universal que está a la base de esta nueva estética —“una estética sistemáticamente deformada” (Valle-Inclán 1978: 106)— que Don Ramón ha llamado, fanfarronamente, “es-perpéntica” (véase Berg 1988).

Es el mismo nihilismo universal que se encuentra también en el teatro de Arlt. Se trata de un nihilismo enriquecido —por así decirlo— por la teoría del inconsciente.<sup>11</sup> El campo preferido en que se mueve es el de las relaciones interpersonales. Nihilismo, en este campo, no sólo significa ausencia de normas obligatorias, sino también y, sobre todo, ausencia de verdaderas motivaciones del comportamiento de los individuos. Es en la experiencia de ese vacío en que consiste fundamentalmente el carácter “cruel” de las piezas que nos ocupan. Así, la verdadera crueldad de *Saverio el cruel* no la constituye el hecho de que la acción, efectivamente, desemboque en un homicidio, sino en la completa arbitrariedad de los motivos que están a la base de la “farsa” que la familia trama con el mantequero. Si hay motivos de sus actos —motivos que al final de la pieza desembocan en un homicidio—, éstos sólo se manifiestan *a posteriori*, es decir, que no anteceden a la acción, sino que son productos de la misma.<sup>12</sup> El mejor ejemplo de esta motivación *a posteriori* es la figura misma del protagonista. En efecto, la pretendida “crueldad” de Saverio —aludida por el título de la pieza— no es otra que esa rigurosa falta de carácter propio, la que, por de pronto, lo hace asumir con todas sus consecuencias el rol de “fantástico coronel de republiqueta centroamericana” (Arlt 1991, III: 80), y que después, al descubrir que todo ha sido una farsa, lo hace rechazar las pretensiones de Susana. Doblemente engañado Saverio *el cruel* es, pues, la verdadera víctima de la pieza.

<sup>10</sup> En efecto, las relaciones conflictivas entre teatro y cultura están en el centro del prefacio de Artaud a la colección de ensayos de 1938 cuyo título, justamente, es “Le théâtre et la culture” (véase Artaud 1964: 9-18).

<sup>11</sup> Compartimos, sin embargo, el escepticismo de Mirta Arlt concerniente a un discurso fácil sobre pretendidas *influencias*: “A riesgo de repetir lo sabido, podemos rastrear en su teatro la influencia de Dostoiewski (*Crimen y castigo* sobre todo) y, a través del ruso, la dominante sombra de Nietzsche, con su doctrina del superhombre, y Poe, con su paradójico deleite por las conductas morbosas, y Freud, con su necesidad de desenmascarar el subconsciente. Pero eso podríamos decirlo igualmente de otros autores y obtener resultados muy distintos y hasta insustanciales” (citado en Gutiérrez de la Solana 1977: 102; la cursiva es mía).

<sup>12</sup> Llama la atención la cercanía de esta concepción con el tema del “acte gratuit” tal como se discute en la novela *Les caves du Vatican* de André Gide; véase al respecto Raether 1980.

Nihilismo, en el sentido antes definido, es también una característica de la segunda obra. Consiste en la imposibilidad de determinar, a ciencia cierta, las circunstancias exactas de la muerte de Eloísa, pero sobre todo, en el carácter conflictivo de las relaciones entre Pedro y su mujer. Por falta de un saber exacto al respecto, el protagonista se transforma justamente en un *fabricante de fantasmas*. La entrada en escena de los fantasmas —por una parte, la Conciencia, la Desconocida; por la otra, los cinco “hijos de sus crímenes”, o sea, el jorobado, la prostituta, la ciega, el verdugo y la coja— no son sino algo así como encarnaciones de la crueldad. “Tú no eres mi conciencia...”, dice Pedro. “¿Quién soy, entonces?”, replica ella. Pedro: “El diablo lo sabe! Quizá la crueldad juguetona. [...] ¡Qué magnífico monstruo representarías en el tablado, persiguiendo a un asesino, irritando sus nervios! Para completar tu estampa maligna, lo único que te falta es un par de jorobas” (Arlt 1991, III: 368 y 351).

La crueldad específica de los cinco “hijos” siniestros, por su parte, consiste en que representan —más allá de los “clásicos” defectos físicos del hombre tales como la deformidad, la ceguera o la cojera<sup>13</sup>— la monstruosidad espiritual. Así, la escena atroz que organizan para mortificar al padre que está enfermo en la cama no es sino la alegoría de una crueldad que, ante todo, se entiende como transgresión del orden moral: “¿Qué espectáculo te proporcionan, Pedro: la hermana acaricia al hermano en la punta del lecho en que la hija tienta al padre! Es el aquelarre” (Arlt 1991, III: 386).

## 5.2 Nivel dramático

Sería fácil aumentar la lista de las citas: no cabe duda de que el texto, en el nivel temático, abunda en “crueldades” de toda índole. También es cierto, sin embargo, que la crueldad “como tal” —conforme a teoría y

---

<sup>13</sup> En cuanto a la filiación histórica de estos personajes, el propio autor, en una declaración publicada en *El Mundo* en vísperas del estreno de la obra, el 7 de octubre de 1936, dijo lo siguiente: “Los espantables personajes que animan el drama, el Jorobado, el Verdugo, la Ciega, el Leproso y la Coja, aparte de que en germen se encuentran en mis novelas *Los siete locos* y *El jorobadito*, son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles. Goya, Durero y Bruegel el Viejo, quienes con sus farsas de la Locura y de la Muerte reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso que hoy, insisto, nuevamente se atribuye con excesiva ligereza a la influencia de Pirandello, como si no existieran los antecedentes de la actuación de la fantasmagoría en Calderón de la Barca, Shakespeare y Goethe” (citado en Castagnino 1964: 69-70).

praxis del “teatro de la crueldad”<sup>14</sup>— no es el verdadero tema de las piezas. Hay otro elemento que aún no ha sido comentado suficientemente. Se trata del carácter “meta-teatral” de las piezas (véase Rosana Scarano 1988: 203), más marcado en la segunda que en la primera.

Ya hemos visto que el argumento de *Saverio el cruel* corresponde a la puesta en escena de una “farsa”. Llama la atención la variedad de términos con que se designa esta estructura del “teatro en el teatro”. También se habla de “espectáculo”, de “burla”, de “opereta”, de “comedia”, de “cachatada” o de “payasada”; y de la protagonista Susana se dice en una de las primeras escenas que es “semejante a la protagonista de la tragedia antigua” (Arlt 1991, III: 78, 67, 75, 77, 95, 96 y 69 respectivamente).<sup>15</sup> Al principio, Saverio se declara dispuesto por motivos estrictamente *terapéuticos* —o sea, para sacar a Susana de su locura— a aceptar un *papel* en la farsa. Así, en la perspectiva de Saverio, el mundo de la ficción teatral —que para él equivale al mundo de la locura de Susana— y el mundo de la supuesta realidad quedan separados. Otro garante de esta separación de los mundos es Julia, la hermana de Susana, que, desde el principio, se niega a participar en el juego.<sup>16</sup> La catástrofe final ocurre justamente cuando las fronteras —fronteras entre ficción teatral y mundo real— comienzan a borrarse:

“PEDRO (*inclinándose sobre SAVERIO*). ¿ Está herido, Saverio? [...]

SUSANA (*mirando a los hombres inclinados sobre SAVERIO*). Ha sido inútil, Coronel, que te disfrazaras de vendedor de manteca.

PEDRO. Saverio... perdón... no sabíamos.

JUAN. Nos ha engañado a todos, Saverio.

SAVERIO (*señalando con un dedo a SUSANA*). No era broma. Ella estaba loca. (*Su brazo cae. Los invitados se agrupan en las puertas*)” (Arlt 1991, III: 331-332).

En efecto, esta confusión es la fuente de la verdadera “crueldad” de la pieza. Víctima de ella es Saverio, el *burlador burlado* que se niega a aceptarla.

<sup>14</sup> “Le théâtre de la cruauté n’a rien à voir cependant, du moins chez Artaud, avec une violence directement physique imposée à l’acteur ou au spectateur” (Pavis 1980: 412).

<sup>15</sup> Si es cierto —siguiendo la argumentación de Steimberg (1998: 15-16)— que el estado actual de la cultura es caracterizado más que nada por el fenómeno de la “transposición de los géneros” y que se trata además de un proceso debido a la influencia de los “medios masivos”, la obra arltiana, también a ese respecto, desempeña un papel de precursora.

<sup>16</sup> “JULIA: Lo que encuentro repugnante, es el procedimiento de enredar a un extraño en una farsa malintencionada” (Arlt, 1991, III: 66).

Es cierto que la confusión de los planos, en *Saverio el cruel*, es todavía un efecto teatral. Es un efecto del *juego en el juego*. Este último es “puesto en escena” explícitamente. Por eso, la frontera entre los dos mundos en principio se mantiene, aunque al final comienza a borrarse. También en la segunda pieza hay “juego en el juego”. Así, a comienzos del segundo acto se menciona el hecho de que Pedro es autor de una pieza de teatro —exitosa además— cuyo tema es también el asesinato de una mujer. Se mencionan algunas figuras de la pieza —el “asesino”, los “monstruos” y “el juez”—, figuras que vuelven a aparecer en las escenas que hemos llamado “oníricas”. Cuando más tarde los “monstruos” entran en escena, ellos, frente a Pedro, se designan a sí mismos como “frutos de su sangre” (Arlt 1991, III: 355 y 367). Hay, pues, indudablemente “juego en el juego”, pero, al mismo tiempo, hay algo más. Al contrario de *Saverio el cruel*, no hay sólo dos planos, sino una multitud de dimensiones diferentes.

Hay primero un plano de la realidad cotidiana. Es aquí donde ocurre la caída de Eloísa de la ventana; a continuación, el casamiento de Pedro y de Martina, sus viajes al extranjero y, finalmente, la muerte de Pedro en la última escena.

Hay un segundo plano “real” que forma parte del primero, pero que, al mismo tiempo, ya es permeable a la intervención de lo fantástico. Así Pedro, esperando el comienzo de su proceso, recibe la visita de la “Conciencia”; durante el carnaval de Venecia, se encuentra con una “Desconocida” que no es sino su mujer muerta (Arlt 1991, III: 346-347 y 373-374).

Una tercera categoría la constituyen las escenas propiamente oníricas. La primera de ellas se sitúa antes de la muerte de Eloísa: Pedro se encuentra con su propio “Sustituto” y “el fantasma de Martina” (ibíd.: 340-341).

Son oníricas también —he aquí una cuarta categoría— las diferentes escenas en las cuales intervienen los cinco “monstruos”.

Ante esta multitud de planos diferentes, ya no importa tanto la oposición —fundamental en *Saverio el cruel*— entre “realidad” y “ficción (teatral)”. Lo que importa más bien es la relación en que se sitúan los diferentes planos entre sí. Ahora bien, la estructura general de estas relaciones es evidentemente la de la repetición en el sentido psicoanalítico<sup>17</sup> del término. Así, ya la primera escena onírica, vale decir, el encuentro de Pedro con su propio Sustituto y “el fantasma de Martina” en la escena VI del primer acto, constituye de hecho la repetición de las escenas anterior-

<sup>17</sup> “Wiederholungszwang”; véase Laplanche / Pontalis 1973: 627-628.

res, cuando Pedro se encuentra efectivamente con Eloísa y Martina. Pero, lo que ahora se descubre es un fondo de violencia y mentira que está a la base de las relaciones entre las personas:

“PEDRO (*sin hacer caso, al SUSTITUTO*). Engaña la atrevidamente. No ahorres promesas. Júrale que ansías ser su esclavo, simula durante un tiempo que obedeces sus más mínimos caprichos, como si fueras un hombre sin carácter. La mujer ha sido siempre una esclava; por consiguiente, su secreto y fundamental deseo es tiranizar al amo. Emborracha su vanidad. La más tonta entre las tontas toca la luna con la mano de su pretensión. Sé duro, hipócrita, dulce e implacable. Guantes de terciopelo, pero el látigo bajo el brazo” (Arlt 1991, III: 342-343).

Inmediatamente después, en la escena VII, Pedro comete el asesinato. Estamos en el plano “real”. No cabe duda de que Pedro es el autor del homicidio:

“PEDRO vuelve lentísimamente la cabeza. Espía bruscamente. Empuja a la mujer hacia el vacío. La mujer cae arrastrando la cortina. PEDRO permanece un instante inmóvil. Bruscamente se oyen llamadas de auxilio” (Arlt 1991, III: 345).

Estamos ante la escena clave de la pieza. El resto de la obra no es sino repetición —“repetición” en el sentido más amplio de la palabra, es decir, una repetición que pone a descubierto toda la gama de significaciones diferentes y contradictorias inherentes a la escena. Frente a esta explosión de sentidos debida al *fabricante de fantasmas*, la identidad del acto, tanto a nivel fáctico como, sobre todo, a nivel de los motivos va a disolverse. Lo que se abre es un abanico de sentidos cuya característica común no es otra que la ambivalencia.

En fin, parece que Arlt, para explorar ese universo tan inabarcable como contradictorio, ahora, en el año 36, confía más en las virtudes de un teatro nuevo que en aquellas de una nueva novelística que había practicado hasta entonces. Creo que es lícito comparar el proyecto de Roberto Arlt con aquel otro que Antonin Artaud, más tarde, va a llamar “teatro de la crueldad” porque no cabe duda de que tanto éste como aquél se están encaminando hacia la utopía de lo que también se ha llamado *teatro total*.



## Bibliografía:

- ARLT, Roberto (1978): *Los siete locos. Los lanzallamas*, Prólogo, Ed., Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (Biblioteca Ayacucho 27) [Buenos Aires: Hyspamérica 1986, Biblioteca Ayacucho].
- ARLT, Roberto (1991) [1981]: *Obra Completa*, 3 tomos, Prefacio de Julio Cortázar, Buenos Aires: Planeta / Carlos Lohlé, reimpresión (Biblioteca del Sur).
- ARLT, Roberto (1997): *La isla desierta. Saverio el cruel*, introducción de María Teresa Bordón, Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- ARTAUD, Antonin (1932): "El teatro alquímico", en: *Sur* (Buenos Aires) II(6): 179-184.
- ARTAUD, Antonin (1964): *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard (Idées 114).
- BERG, Walter Bruno (1988): "Ramón del Valle-Inclán: 'Esperpento de los cuernos de don Friolera'", en: Volker Roloff / Harald Wentzlaff-Eggebert (eds.): *Das spanische Theater vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf: Schwann / Bagel: 323-339.
- CASTAGNINO, Raúl (1964): *El teatro de Roberto Arlt*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- CRISAFIO, Raúl (1984): "El teatro independiente en Argentina: el 'caso' de Roberto Arlt", en: *Letterature d'America: Revista Trimistrale* (Roma) 5(24-25): 95-105.
- FIN'TER, Helga (1990): *Der subjektive Raum. Band 2: "... der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll": Antonin Artaud und die Utopie des Theaters*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- GUTIÉRREZ DE LA SOLANA, Alberto (1977): "Huellas surrealistas en el teatro de Roberto Arlt", en: Peter G. Earle / Germán Gullón (eds.): *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, Philadelphia: University of Pennsylvania: 99-107.
- LAPLANCHE, Jean / Jean-Bertrand PONTALIS (1973): *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Zweiter Band, Frankfurt: Suhrkamp.
- LUZURIAGA, Gerardo (1978): "Las máscaras de la crueldad en el teatro de Roberto Arlt", en: *Texto crítico* (Xalapa) IV(10): 95-103.
- ORGAMBIDE, Pedro / Roberto YAHNI (1970): *Enciclopedia de la literatura Argentina*, dirigida por P.O. y R.Y., Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- PAVIS, Patrice (1980): *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Éditions Sociales.
- RAETHER, Martin (1980): *Der Acte gratuit, Revolte und Literatur: Hegel, Dostojewskij, Nietzsche, Gide, Sartre, Camus, Beckett*, Heidelberg: Winter.
- RELA, Walter (1980): "Argumentos renovadores de Roberto Arlt en el teatro argentino moderno", en: *Latin American Theatre Review* (Lawrence, Kansas) 13(2): 65-71.
- RUSSI, David P. (1990): "Metatheatre: Roberto Arlt's Vehicle toward the Public's Awareness of an Art Form", en: *Latin American Theatre Review* (Lawrence, Kansas) 24(1): 65-75.
- SCARANO, Laura Rosana (1988): "Metatexto e identidad en *Saverio el cruel* de Roberto Arlt y *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli", en: *Alba de América. Revista literaria* (Westminster) 6(10-11): 199-207.
- STEIMBERG, Oscar (1998): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Colección del círculo Atuel.

VALLE-INCLÁN, Ramón del (1977): "Los cuernos de Don Friolera", en: *Martes de Carnaval*, Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral. 1337).

VALLE-INCLÁN, Ramón del (1978): *Luces de Bohemia*, Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral. 1307).